

Resignificación del cómic en las prácticas artísticas actuales

Carlos Miranda Mas

Profesor Titular de Universidad

Departamento de Arte y Arquitectura

Universidad de Málaga

INTRODUCCIÓN

La presente comunicación toma la narración gráfica como campo de trabajo desde el que establecer una serie de cruces disciplinares que permitirán el análisis comparado de diferentes proyectos de arte contemporáneo, en función de sus intereses y modos lingüísticos y discursivos. Así, propongo la idea de que actualmente se desarrollan una amplia variedad de prácticas cuya elevada sofisticación retórica y discursiva se fundamenta en el aprovechamiento de las cualidades no sólo plásticas, sino especialmente *sociológicas*, por un lado, y *de temporalidades*, por otro, que dichos tránsitos interdisciplinares permiten. Por tanto, desde una metodología híbrida entre el estudio teórico y la praxis artística, este análisis se hace cargo de las distintas aperturas disciplinares que propician unos concretos planos de trabajo que ofrecen obras específicas de Bertrand Lavier, Francesc Ruíz, Siemon Allen o Juan Muñoz, para concluir en la propuesta de relación entre pintura, cómic e instalación que he desarrollado desde mi propia investigación artística. Son, por tanto, aquí tratados aspectos que atienden al agenciamiento que estos proyectos hacen de la condición de medio de masas que ostenta el cómic, para hacer uso de una serie de obras previas mediante estrategias representacionales que van de la cita a la apropiación o al desplazamiento semántico, con el objeto de articular resignificaciones que nos hablan de un presente que sigue comprendiendo, ampliando y expandiendo los modos temporales que implica la estructura gráfica propia de la narración gráfica. Así pues, recursos retóricos y tácticas comunicacionales tan presentes y definitorios de nuestra contemporaneidad como son el empleo de heterocronías, de interferencias realidad-ficción, de derivas de lo figurativo a lo figural, o de suspensiones enunciativas, serán

algunos de los aspectos que pone en juego, como herramientas de análisis que viajan de unos medios a otros, el trabajo que aquí presento.

DESARROLLO

Entre el 26 de julio de 1904 y el 9 de diciembre de 1906, Winsor McCay publicaba en el New York Herald sucesivas *Sunday stripes* de la serie *Little Sammy Sneeze*.¹ En cada una de ellas, el pequeño Sammy, claro precedente del *Little Nemo* que le daría fama, estornudaba en diferentes contextos. Mas en la del domingo 24 de septiembre de 1905 nos encontramos con que ese estornudo de Sammy no provoca el habitual desastre en un lugar concreto descrito gráficamente, sino que, en un plano medio sobre fondo blanco, directamente revienta el propio ámbito del lenguaje que le da existencia: la viñeta. Pues bien, esta toma de conciencia de la gramática gráfica como sistema que romper *desde dentro* –desde el personaje que la habita y existe más allá de la destrucción de la convención que establece su prerrogativa de ficción- será común estrategia de resignificación en numerosas obras de arte contemporáneo que aquí nos van a interesar.

En efecto, el autocuestionamiento como lenguaje de la obra de arte viene a situar su operatividad crítica en la raíz de su condición comunicativa, y lo hace problematizando la supuesta transparencia del lenguaje como medio de configuración de relatos. Esta operación meta-lingüística tiene un objetivo evidente: señalar la condición de constructo ilusionista y artificial del propio relato mediante el subrayado del medio de que se sirve para ser visualizado. Por tanto, nos vamos a encontrar a continuación con una serie de trabajos que parten de su autoconciencia *disciplinar* como *modus operandi* para establecer discursos de resignificación conceptual, y que actúan precisamente *cruzando* disciplinas² para ello, centrándose este estudio en dos planos particularmente reveladores, a mi entender, de los modos civilizatorios que habitamos en nuestros días - de ahí su potencia política, como veremos. Me refiero a que establecen una crítica de la representación *hoy* que, partiendo de la condición de producto cultural de masas que es

¹ Vid. McCAY, W., *Little Sammy Sneeze. Planchas completas a color 1904-1905*. Madrid. Reino de Cordelia, 2013.

² El concepto de cruce disciplinar está paradigmáticamente establecido por la profesora Mieke Bal, quien nos plantea cómo los conceptos pueden abrirse y expandirse a su necesaria operatividad actual mediante su viaje interdisciplinar, que es lo que hacen los autores que aquí traigo a revisión. Vid. BAL, M., *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia. Cendeac, 2009.

el cómic, viene a plantearnos, de diversos modos, una reconsideración de nuestra experiencia de la temporalidad. Pues, como ha señalado Jonathan Crary,

[...] debido a la permeabilidad, incluso a la indistinción, entre los tiempos de trabajo y de ocio, las competencias y los gestos que alguna vez se restringieron a los lugares de trabajo son, ahora, una parte universal de la textura 24/7 de cada uno. [...] Lo que hay, al final, es una nivelación generalizada de los usuarios: todos se vuelven objetos intercambiables de la misma desposesión masiva de tiempo y praxis.”³

Lo cual nos impele a pensar, bergsonianamente, en una temporalidad vertical que provenga de la experiencia de intensidades y de la multiplicidad de sus manifestaciones. A buscar estratos de tiempo que recuperen la complejidad del conocimiento sensible desde la condición productiva de cada sujeto involucrado en lo que hasta ahora se ha venido denominando como experiencia estética... Suspensiones enunciativas, heterocronías, interferencias entre realidad y ficción o, derivado de todo ello, viajes desde lo figurativo a lo figural, serán, como adelantaba en la introducción, herramientas útiles para proporcionar esta recuperación del tiempo mediante las obras que paso a analizar ahora.

Comencemos, por ejemplo, con *Walt Disney Productions*, proyecto que mantiene en curso desde 1984 el artista francés Bertrand Lavier.⁴ En él, el autor realiza un agenciamiento de la historieta *Traits très abstraits* (*Trazos demasiado abstractos*) que en 1977 publicaba *Le Journal de Mickey* en su número 1279. La narración cuenta la sorpresa de Mickey Mouse al visitar, acompañado de Minnie, un museo de arte moderno. La incompreensión del ratón ante las obras allí expuestas, que en principio podría entenderse como ironía articulada por los guionistas del relato, queda rápidamente refrendada por los modos en los que los dibujantes han trazado los cuadros y esculturas que vemos en las viñetas: clara reproducción de tópicos gráficos y estilemas sobre “lo abstracto”. Y es esto lo que recopila y produce como pinturas y esculturas Bertrand Lavier: esas caricaturas del formalismo las *reproduce* tal cual a tamaño real y así las expone, estableciendo perversos bucles entre relato y presencia

³ CRARY, J., 24/7. *El capitalismo al asalto del sueño*. Barcelona. Ariel, 2015, p. 68.

⁴ Vid. LAVIER, B.: *Walt Disney Productions*. París. Éditions Dilecta, 2012.

objetual, entre ficción narrativa y realidad en sala, en una patente clave humorística que lleva este tipo de simulacro satírico a su condición de “arma” temporal. Pues el tiempo de la historieta nos sitúa a nosotros mismos en él cuando visitamos estas exhibiciones de Lavier, lo cual nos permite problematizar nuestros valores de apreciación de estos lenguajes y la pervivencia de nuestros prejuicios, al transformarnos en personajes de aquel museo dibujado por Walt Disney Productions... Como indicaba al principio, un cruce disciplinar que produce la heterocronía como herramienta de resignificación, del mismo modo que la siguiente obra que quiero comentar. Se trata de Gary (2013),⁵ de Francesc Ruiz, un proyecto que retoma otro cómic, en este caso la serie de *fumetti* erótico *Sukia* (1977-86), que se publicó tanto en Italia como en España, Colombia, Francia y Bélgica, distribuyéndose desde estos a otros muchos países. Virginia Torrente comisarió la exposición *Arqueológica* en Matadero Madrid (2013), incluyendo este proyecto de Ruiz, y lo explicaba así:

[...] *El cómic narraba las aventuras de una vampira miembro de la jet-set y su mayordomo gay Gary. Ambos viajaban por el mundo enfrentándose a los más inverosímiles misterios, manteniendo al mismo tiempo una activa vida sexual, lo que desataba una competición constante entre Sukia y Gary. Como trama de fondo de una investigación, estaba el sexo en primer plano. La decadencia de Sukia y su desaparición como publicación llega en los años ochenta con el auge del vídeo porno, que sustituyó por su explícito contenido lo que Sukia dejaba a la imaginación. Así, Sukia pasó a ser objeto de culto y carne de coleccionista para unos pocos, y cayó en el olvido para el resto de sus consumidores habituales.*⁶

La recuperación de *Sukia* que articula Francesc Ruiz, a través de *Gary*, es una suerte de *reescritura* que actualiza su iconicidad como herramienta de liberación social gay, partiendo, entre otras cosas, de los tipos de censura de que fue objeto. Así, planteando ahora a Gary como protagonista y trasunto de sí mismo, Ruiz viaja a los lugares en los que se publicaba *Sukia* (Bogotá, Bruselas, París, Milán y Barcelona) para recopilar originales y para entrevistar a sus autores y editores, lectores, coleccionistas y especialistas en Estudios culturales. Todo este trabajo de campo lo formaliza con esa

⁵ Vid. <http://francescruiz.com/gary-1/index.html> (fecha de consulta: 12-V-2019)

⁶ TORRENTE, V. (comisaria), *Arqueológica*. Madrid. Matadero Madrid, 2013, pp. 54-55.

reescritura de los *Gary* que presenta en instalaciones a modo de quioscos en los que encontramos tanto los *Sukia* originales como esos *Gary* que ha montado Ruiz, junto a documentación complementaria que pone en contexto la operación. De nuevo, por tanto, un cruce disciplinar y temporal de primer orden, que aquí atiende a criterios de arqueología social y cultural para *expandir* la función biopolítica del cómic como medio de masas.

Poder y censura se dan cita también en otra obra que me parece relevante para lo que vengo exponiendo: *The Land of Black Gold* (2004), de Siemon Allen.⁷ Aquí, este artista sudafricano pone en relación las dos versiones que Hergé publicase de esta mítica historia de Tintín, la primera por entregas en 1939-40, y la segunda en 1972. Y es en las “correcciones” que el paso del tiempo geopolítico ha producido en esta sensible región donde pone su enfoque Allen: si en la primera versión Tintín es arrestado en la Palestina bajo protectorado británico por los ingleses, y secuestrado primero por los judíos sionistas y luego por los árabes, en la del 72 ya resitúa la acción en un país imaginario, renombrando a “los malos” y eliminando cualquier alusión políticamente incorrecta. Y Allen “se limita” en su obra, con fina táctica conceptual, a instalar en paralelo tiras muy largas de viñetas de ambas ediciones, eliminando los diálogos para potenciar la progresiva evidencia de las modificaciones gráficas de una a otra, que acaban siendo totalmente diferentes. Una operación de reenmarcado que viene, de nuevo, a establecer la potencia del arte como modo de revelación del poder de la representación a la hora de configurar relatos del mundo, aquí de las relaciones y roles colonialistas, imperialistas, religiosos y, especialmente, económicos de un territorio cuyos conflictos tienen alcance global. Y todo ello, otra vez, haciendo recurso de la heterocronía, situando dos tiempos paralelos en una sola pieza que nos muestra, así, la tremenda maleabilidad de nuestra percepción de la temporalidad y nos permite, por tanto, reflexionar acerca de los empleos políticos que ello puede implicar en cualquier ámbito de nuestra cultura.

De modo análogo, si bien con objetivos poéticos diferentes, Juan Muñoz nos llevaba a otra obra referencial de nuestra cultura gráfica, ahora animada: Tom y Jerry. En 1991 el artista español creaba *Waiting for Jerry*, una instalación en la que simplemente practicaba una pequeña entrada en una pared a modo de ratonera e introducía en su

⁷ Vid. CLAUB, I., FRIESE, P. y BOULBOULLÉ, G. (comisarios), *KABOOM! Comics in Art*. Bremen. Weserburg Museum für Moderne Kunst, 2013.

interior iluminado un audio con la banda sonora de esta serie de *cartoons*. Muñoz viene a suspender el curso de las narraciones de persecuciones que identificamos con esa música: ahora Jerry, el ratón, está tranquilo en casa, no hay acción más allá de su pura existencia. Marco Bene, comisario en 2018 de la instalación de esta pieza en la galería Zé dos Bois de Lisboa, se refería así a ella:

[...] En la serie Tom y Jerry no hay diálogo, todo deviene acción pura y constante. Mientras dura el suspense, el espectador tiende a imaginar que Jerry podrá escabullirse. Sin embargo, nunca llega a estar seguro. Si así aconteciese, la narrativa terminaría por completo. Sin embargo, en *Waiting for Jerry* es lo contrario lo que tiene lugar. Esta instalación de Muñoz está, implícitamente, informando al espectador de que la historia terminó. El *mientras* es lo que ahora está en cuestión. En verdad, la pieza ilustra uno de los impulsos más enigmáticos de Muñoz: su interés por un espacio de emprendimiento creativo, un espacio de introspección donde, como él mismo dijo, “la acción tiene lugar en las muchas horas en que nada sucede. Por tanto, si hay aquí un tema, es exactamente esa experiencia”. Este trabajo “trata de un hombre en una sala, a la espera de nada”.⁸

Parar el transcurso narrativo como reivindicación de una recuperación del tiempo propio individual del sujeto, del tiempo colectivo de lo político, de la percepción como herramienta de reflexión y generación de posibilidades de complejidad, vemos que vienen siendo claves de trabajo comunes en nuestros días. Todo un síntoma de reacción ante la velocidad y la banalidad de la hipercirculación de información simplificada que nos rodea, en efecto, 24/7.

CONCLUSIONES

Si he querido relacionar la operatividad de distintos agenciamientos del cómic desde el arte contemporáneo, será que establezca unas conclusiones posibles de ello también desde mi condición de productor artístico, pues, entre otros modos, los artistas *pensamos haciendo*. Mis prácticas, en efecto, vienen desde hace años teniendo mucho que ver con los parámetros de empleo político de la representación en función de cómo

⁸ Vid. <http://www.zedosbois.org/events/waiting-for-jerry/> (fecha de consulta: 12-V-2019). La traducción es mía.

nos contamos las cosas para entender el mundo, analizando mediante la obra distintas vías de establecer relatos que hagan de la heterocronía y de los cruces disciplinares instrumentos de labor discursiva. Es por ello que traigo ahora el proyecto *The Estate of Anonymous (traducción VII): Stories from Homes* (2012-en curso)⁹, [fig. 1] cuya fuerte carga de narratividad se fundamenta, precisamente, en una sucesión de estratos de tiempos diversos para articular lecturas que nos ubiquen más allá de la tradicional presencia de la representación artística ante el espectador. Así, veremos cómo el concepto de continua *remisión a otra cosa y a otro tiempo* estructura la estrategia de trabajo del proyecto. Esta obra instalativa está compuesta por pinturas que aparecen sobre grandes páginas de viñetas blancas, vacías, que ocupan todo el espacio expositivo, integrándose con ellas mediante su continuidad dentro de los cuadros. Por tanto, tenemos tres elementos básicos: las pinturas, las viñetas y el propio espacio de la sala.

[fig. 2] Respecto a las pinturas, técnicas mixtas sobre lienzos, cada una de ellas representa varios momentos del mismo espacio, desde diferentes encuadres. Son interiores que atienden al desorden que han producido en sus respectivas casas (*homes*) diferentes personas que se dedican a construir narraciones: novelistas, artistas, comisarios, ensayistas, críticos, etc. Un desorden provocado por el proceso de creación de la obra que cada de ellos estaba realizando en el momento en el que fui a tomar fotografías de sus hogares: el *desorden* que produce el trabajo de creación del *orden* de cada narración. Es por ello que el título de cada cuadro es la ficha técnica de la obra que se estaba produciendo en cada casa, de manera que, por ejemplo, cuando vemos una de las pinturas dedicadas al ámbito doméstico de José Antonio Garriga Vela cuando escribía su novela *El cuarto de las estrellas*, [fig. 3] junto a ella leemos en la pared “José Antonio Garriga Vela. *El cuarto de las estrellas*. Siruela. Madrid, 2014”. La obra que vemos –el cuadro– se difiere en otra –la novela– que no está presente. Y ello forma asimismo un bucle de sentido entre la temporalidad privada de los procesos de elaboración de relatos y la pública de su difusión, de su publicación como productos culturales.

Mas a este plano de tiempos sumamos otro: el de la propia presencia de las obras en tanto que *objetos pictóricos*, los cuales ostentan su propia temporalidad. Insisto: no son meras imágenes, sino construcciones realizadas mediante la antiquísima –y hoy

⁹ Vid. <http://www.carlosmiranda.eu/traduccionssiete.html> (fecha de consulta: 12-V-2019).

reveladoramente artesanal, lenta e irreproducible *per se*- disciplina de la pintura sobre lienzo. De esta condición deviene la particular factura que las configura, pretendidamente *acontecimental*, en un sentido que definía de manera sagaz el profesor Daniel Arasse:

[...] Esta presencia de la obra [surge] de una desviación de la representación dentro de la propia representación, una desviación que resulta imposible reconducir a la coherencia unitaria de un enunciado de la imagen. Para que esa presencia inscrita en la obra adquiriera presencia frente a quien la mira, es preciso el tiempo de la mirada, su recorrido, su paseo, y el ritmo que se trama en ellos de un instante a otro, de acontecimiento en acontecimiento.¹⁰

Pues cuando Arasse habla aquí de acontecimiento, lo está haciendo al modo del Lyotard que reclamaba la *navegación* por la propia materia de la pintura en una especie de gran *regodeo visual* antes que una decodificación del texto que representan las figuras representadas.¹¹ Un, de nuevo, y de otra manera, detenerse a ver los distintos momentos en los que se sobrepone la aparición del gesto y la materia a la reconocibilidad de la figuración. Y a esta demora provocada por la presencialidad pictórica, sumemos cómo las líneas de viñetas reconfiguran internamente cada cuadro, para inscribirlos, como fragmentos, en las que ocupan las paredes, con lo que pasan a formar parte, cual indicios únicos y por acabar, del gran relato en blanco que sugiere la intervención arquitectónica en sala convertida en cómic. **[fig. 4]**

He querido, pues, concluir con esta continua ida y vuelta entre tiempos, espacios, referencias y disciplinas que viene a plantear, junto a las obras anteriormente descritas, una voluntad de articulación de *duraciones*, de temporalidades inmersivas, no lineales sino experienciales, devueltas a un modo del sujeto que, desde el arte que recupera el cómic como arma política, se permita entender su necesidad y, pese a todo, su capacidad de hacer tiempo hoy.

¹⁰ ARASSE, D., *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid. Abada, 2008, p. 239.

¹¹ Vid. LYOTARD, J-F., *Discurso, figura*. Buenos Aires. La Cebra. 2014.

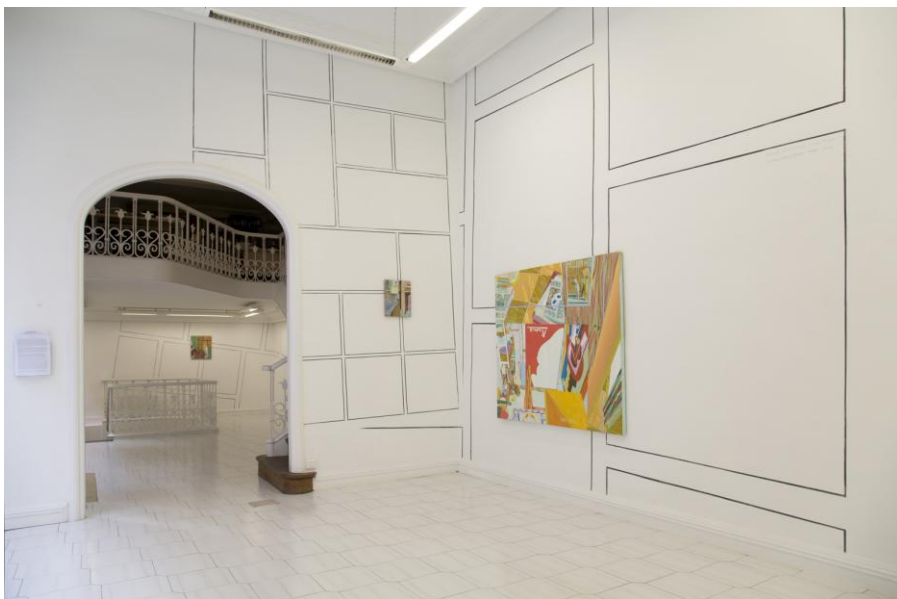


Figura 1. Carlos Miranda. *Stories from Homes*, Galería JM, Málaga, 2014-15. Vista general de Rogelio López Cuenca. "Ciudad Picasso". Galería Juana de Aizpuru. Madrid, 2011. (1) y (3).



Figura 2. Carlos Miranda. *The Estate of Anonymous (VII): Stories from Homes*. Giulia Ingarao, "Leonora Carrington. Un viaggio nel Novecento dal sogno surrelista alla magia del Messico". Mimesis Edizioni. Milán, 2014. Acrílico y óleo sobre lienzo. 150 x 150 cm. 2012.



Figura 3. Carlos Miranda. *The Estate of Anonymous (VII): Stories from Homes*.
 José Antonio Garriga Vela, "El cuarto de las estrellas". Siruela. Madrid, 2014.
 Acrílico y óleo sobre lienzo. 134 x 150 cm. 2012.

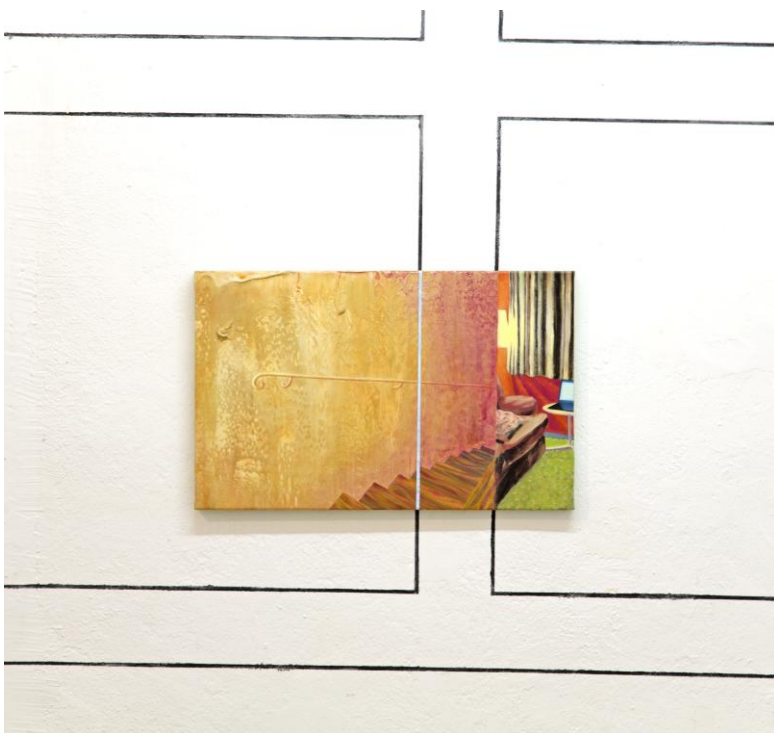


Figura 4. Carlos Miranda. *The Estate of Anonymous (VII): Stories from Homes*.
 Simone Lucido, "Marseille Euroméditerranée. Il governo urbano di fronte alla crisi". Revista *Archivio di studi urbani e regionali*, anno XLIII, n° 104. Franco Angeli Edizioni. Milán, 2012.
 Acrílico y óleo sobre lienzo. 32 x 51 cm. 2014.